

---

**Jorge Martínez-Lucena**

jmartinez@uao.es

Profesor Agregado. Universitat  
Abat Oliba CEU. España.

---

**Enrique Carretero**

angelenrique.carretero@usc.es

Profesor Invitado. Universidad  
de Santiago de Compostela.  
España.

---

**Recibido**

22 de febrero de 2016

**Aprobado**

25 de mayo de 2016

---

© 2016

**Communication & Society**

ISSN 0214-0039

E ISSN 2386-7876

doi: 10.15581/003.29.4.sp.255-269

www.communication-society.com

---

2016 – Vol. 29(4)

pp. 255-269

---

**Cómo citar este artículo:**

Martínez-Lucena, J. & Carretero, E.  
(2016). "The basic human form is  
female. Maleness is a kind of birth  
defect": la discriminación positiva  
en *The Fall*. *Communication &  
Society* 29(4), 255-269.

## **“The basic human form is female. Maleness is a kind of birth defect”: la discriminación positiva en *The Fall***

### **Resumen**

Este artículo intenta hacer un análisis hermenéutico de algunos de los imaginarios sociales puestos en juego en las dos primeras temporadas de la teleserie británica *The Fall* a través de sus dos personajes protagonistas: la policía Stella Gibson y el asesino en serie Paul Spector. Mientras en el primero de los casos tenemos a una mujer emancipada de algunos roles femeninos anteriores, en el segundo nos encontramos con un sociópata que intenta conciliar su pulsional necesidad de asesinar para sublimar su deseo ante mujeres emancipadas con su vida familiar. En el juego entre ambos personajes se escenifica una lucha que tiene lugar en nuestra sociedad entre los roles femeninos tradicionales y los nuevos.

### **Palabras clave**

**Feminismo, teleserie, discriminación positiva, igualdad de género, estereotipo, emancipación de la mujer**

### **1. Introducción**

En el contexto generado por la caída de los metarrelatos, las fuentes fundamentales y/o exclusivas de los sistemas de creencias de nuestras sociedades posmodernas han dejado de ser las religiones y las ideologías. Los *media* se han convertido en los nuevos responsables privilegiados de la difusión de productos audiovisuales (Balandier, 1994), micromitos capaces de favorecer la estabilidad social y combatir la anomia de los individuos en la actualidad (Carretero, 2006). Como ha afirmado Imbert: “hoy la ideología ha sido suplantada por los imaginarios, desalojada por el espectáculo” (Imbert, 2008). Video-juegos, dibujos animados, películas, comerciales, cómics, video-clips, teleseries y demás ficciones ocupan un lugar de primera fila en la sorda batalla de imaginarios que, de un modo soterrado, se sostiene en nuestra sociedad globalizada.

Con este artículo queremos continuar un trabajo ya iniciado (Martínez Lucena & Barraycoa, 2012; Martínez Lucena, 2013; Martínez Lucena & Cigüela, 2014; Cigüela & Martínez Lucena, 2014; Martínez Lucena & Cigüela, 2015) de análisis hermenéutico de los imaginarios sociales presentes en determinadas teleseries, con el fin de llamar la

atención sobre el poder performativo de dichos productos mediáticos, muchas veces considerados inocuos entretenimientos. Nuestra intención, entonces, no es más que la de poner nuestro grano de arena en la ingente tarea que se marca la teoría de los imaginarios metodológicamente más cercana a la investigación orientada a los *Media Studies* (Carretero, 2010): la de, como afirma Juan-Luis Pintos, “hacer visible la invisibilidad social” (1995: 6), teniendo en cuenta que “la televisión sigue siendo, hoy por hoy, uno de los medios de comunicación y socialización más influyentes” (Galán Fajardo, 2007: 236).

¿Por qué abundar en las teleseries y no en otros productos mediáticos? Por la revolución que se ha producido en ellas en los últimos años (Sepinwall, 2013), que nos ha traído la tercera edad de oro de la televisión y el consiguiente crecimiento de su calidad y presencia en nuestras vidas cotidianas, debido al efecto HBO (DeFino, 2013), a la aparición de la convergencia mediática (Jenkins, 2008) y a la transmedialidad de los productos audiovisuales (Scolari, 2013).

## 2. Los antihéroos en *The Fall*

*The Fall* (2013-), la serie a estudio en este artículo, es una producción de Artists Studio y BBC Northern Ireland. Es una de esas miniseries británicas que, junto a las escandinavas y, por supuesto, junto a las grandes y pequeñas teleseries norteamericanas, son uno de los principales focos de creación de nuestras ficciones televisivas contemporáneas. Algunos ejemplos de estas exitosas realizaciones inglesas son, dentro del género *noir*, *Luther* (2010-2015), *Sherlock* (2010-), *Broadchurch* (2013-), *PeakyBlinders* (2013-), *Utopia* (2013-), etc.

*The Fall*, como la mayor parte de los thrillers actuales, está protagonizada por antihéroos, que son personajes *borderline* en cuanto a lo moral o a lo mental, que llegan a convertirse en un “sujeto periférico –al margen del sistema central de valores-, a menudo una ruptura con él o en situación ambivalente, en un juego entre el dentro y el fuera del sistema: [...] incurre frecuentemente en conductas que se salen de la norma” (Imbert, 2010: 163). Los últimos años son una fuente de creatividad al respecto. Tenemos repetidos ejemplos de policías o agentes especiales que trascienden con creces cualquier imaginario de la normalidad que nos podamos imaginar: el Jack Bauer de *24* (2001-2010), el McNulty de *The Wire* (2002-2008), el Vic Mackey de *The Shield* (2002-2008), el propio Wallander (2008-), pero, incluso, forzando el significado de *representante de la ley*, tendríamos incluso a los protagonistas de *Dexter* (2006-2013) y de *Hannibal* (2013-2015), cuya normalidad no solo moral sino psiquiátrica queda más que en entredicho.

Caídos los metarrelatos y bien entrados en la posmodernidad, las sociedades globalizadas ya no pueden articular de un modo consciente y mínimamente racional ideales nítidos compartidos. El antihéroe es, al unísono, un egregio representante del sistema de creencias de nuestras sociedades post-metafísicas y post-materialistas, y una clara evidencia de ciertas inadecuaciones del sistema capitalista y de su código moral en continua negociación. Como bien ha dicho Hassan, el antihéroe “parece haber superado las contradicciones de su experiencia en el elemento destructivo o demoníaco, asumiendo el papel del anti-héroe, el rebelde-víctima. El rebelde niega sin decir No a la vida, la víctima sucumbe sin decir Sí a la opresión.” (Hassan, 1961: 31).

La figura del antihéroe es esencialmente paradójica. Al unísono, es representante de la dudosa moralidad de los tiempos que corren, víctima ineluctable de los valores nocivos promovidos por la sociedad, y rebelde trágico frente al sino que le deparan los dioses del cinismo. El antihéroe es alguien que está siempre dentro y fuera del lugar que la sociedad le ha otorgado y cuya existencia es, por lo tanto, pura negociación moral entre lo más admirable y lo más reprochable, entre lo aceptado y lo marginal, entre lo sano y lo más enfermo o monstruoso. En último término, esto obedece a que uno de los imaginarios nucleares de las *matrices simbólicas* sobre las que se asienta la cultura occidental haya

preconcebido *el mal* como el reverso del *bien* (Baudrillard, 2001). Lo que habría presentado como lógicamente inadmisibles una complementaria conjunción de ambos. De ahí que el antihéroe, atrapado en una imposibilidad de cristalización de esta conjunción, se vea obligado a convivir con una irresoluble tensión: la nacida tanto de la necesidad de una teatralización cotidiana mediante la cual adecua su comportamiento a las expectativas socialmente consensuadas (Goffman, 1993) como, en sentido opuesto, del abandono a unas clandestinas tendencias operantes en su interioridad y orientadas a violar los cimientos del orden social. En este sentido, la figura del antihéroe habría logrado visualizar una anomia ambiental nunca definitivamente explicitada como tal, habiendo colaborado, de esta guisa, en un cambio de perspectiva en torno a la anormalidad. Ha ayudado a certificar como legítimo el tránsito de una consideración de la anormalidad viciada de una carga de anomalía a otra difícilmente reducible a parámetros clínicos. Lo cual, a su vez, ha contribuido a despertar una recepción humanizada de la condición liminal del antihéroe, y, paralelamente, ha permitido revelar que, en innumerables casos, bajo el escrupuloso cumplimiento de los cánones socialmente reglados, se esconde una lucha soterrada, y en ocasiones infructuosa, encaminada a una afirmación sin tregua de la individualidad.

De alguna manera, la figura retratada ha mostrado que el doble juego ambivalente en el que se ancla lo liminal, el estar al unísono *dentro de* y *afuera de*, forma parte de una inherente e irremediable conflictividad consustancial a la cultura posmoderna. Una conflictividad con la que el guion biográfico de cada individuo se ve forzado a lidiar. La consecuencia de esto será la percepción colectiva del fácil tránsito hacia conductas explícitamente *anómicas*. Planteado en estos términos, el relato de ficción televisivo posmoderno destapa una matizada simpatía del espectador con respecto a la complejidad interior albergada en esta figura antiheroica. El motivo de su magnetismo radica en su reacción a la grisura, a la insignificancia o a la mediocridad. Lo que, en consecuencia, facilita un trato con la anormalidad distinto al socialmente institucionalizado. Un trato perspectivista, una mirada oblicua en relación a los dictados consensualmente admitidos, impugnando, de suyo, una concepción dicotómica del *bien* y del *mal*.

Cada modelo social se ha obstinado históricamente en establecer una nítida línea divisoria entre la normalidad y la anormalidad. Los imaginarios sociales centrales de cada sociedad (Castoriadis, 1989) habrían cumplido este cometido funcional. Asimismo, estos imaginarios habrían entrado en juego en una dinámica de establecimiento de fórmulas estratégicas de negociación cultural con aquellos comportamientos reprobados o virulentos socialmente. Esto ha acaecido debido a su amalgamamiento con los dispositivos de *codificación moral* destinados a una particular batalla establecida contra el desorden, en virtud de una siempre inacabada e infructuosa tentativa por mantener incólume la cohesión interna de una sociedad (Balandier, 1996). Un trabajo, pues, del *imaginario* orientado a sacralizar el orden, en donde la operatividad encerrada en el reservorio semántico (*imaginario*) específico de cada sociedad jugará un papel decisivo. En verdad, aquello socialmente asimilado como *el mal*, *lo impuro*, o cualquier otra recurrente variante de este tipo, no sería otra cosa que una demoníaca transgresión del orden. Aquello que llama a desafiar el compromiso exigido por la sociedad a sus miembros.

### 3. La identificación con el antihéroe

Con la finalidad de que el intercambio de imaginarios entre el mundo de la ficción y la realidad de las audiencias surta efecto, tiene que conseguirse que el público se sienta en la piel del antihéroe, para lo cual existen diversas estrategias retóricas (Smith, 1995). Solo a través de esta identificación se posibilitará la intensa experiencia de negociación inconsciente por parte del espectador acerca de su inclusión/exclusión en el sistema de valores de la sociedad a la que pertenece. Para aumentar la productividad y las posibilidades

de negociación de dicha frontera, los guionistas usan de diversas estrategias. Una de ellas consiste en ofrecer dos modelos de protagonistas para incrementar las opciones de identificación de la audiencia por generaciones o por sexos. Son muchas las teleseries en las que se utiliza a una pareja antiheroica para afrontar la peripecia fundamental. Es algo que hemos visto recientemente en *Breaking Bad* (2008–2013), en *Sherlock* (BBC: 2010–o en *True Detective* (2014–), y, con personajes de distinto sexo, en *The Killing* (2011–2014), *Bron/Broën* (2011–), *Elementary* (2012–), *The Americans* (2013–) o en *House of Cards* (2013–).

Así, una vuelta de tuerca más en este intento de acceder a la identificación del espectador y en hacer productiva la negociación inconsciente de imaginarios, consistiría en tener dos antihéroes, uno a cada lado de la ley, como sucede en la primera temporada de *Homeland* (2011–), en *Hannibal*, en cierto sentido, y en *The Fall*, donde este enfrentamiento entre antihéroes complica el juego entre lo normal y lo anormal del que hemos estado hablando. En esta última miniserie británica encontramos con dos personajes liminares y ambivalentes enfrentados: la policía, Stella Gibson (Gillian Anderson); y el asesino en serie, Paul Spector (Jamie Dornan). Las relaciones que el guion establece entre ellos hacen que la disputa entre determinados imaginarios que ellos representan no sea únicamente entre el rebelde/víctima y la sociedad que lo oprime, sino también entre dos rebeldes/víctimas cuyas reivindicaciones se enfrentan, mostrando su carácter bifronte, esto es, por un lado, su innegable pertinencia con respecto al *statu quo*, y, por otro, su mutua incompatibilidad evidenciada en sus respectivos vectores de pérdida y en las hipotecas que conllevan.

En lo que sigue vamos a intentar mostrar lo dicho, para lo cual seguiremos el siguiente itinerario expositivo: a) Haremos una breve interpretación de Paul Spector, señalando también sus ambivalencias, y su vinculación a determinados imaginarios presentes en los espectadores; b) Haremos una igualmente breve hermenéutica del personaje de Stella Gibson, teniendo en cuenta su carácter antiheroico, intentando mostrar su relación con el imaginario de la liberación femenina; c) Concluiremos delineando las relaciones de fuerza entre los personajes e imaginarios previamente mencionados, intentando traducir sus interacciones imaginarias y narrativas en un tira y afloja sobre conceptos como la desigualdad de género y la discriminación positiva.

#### 4. Paul Spector: ¿sociópata o víctima de la sociedad?

*The Fall* es la historia de un asesino en serie, Paul Spector, que se dedica a la planificación y caza (así han traducido al castellano la serie: *La caza*) de mujeres atractivas, morenas, solteras y profesionales liberales de éxito, en la ciudad de Belfast en la actualidad. Pero esta no es la única caza; también se nos cuenta la que protagoniza la policía norirlandesa dirigida por la inglesa, metódica y meticulosa Stella Gibson, recién llegada de Londres.

Sin embargo, el *sociópata* criminal no es antagonista *stricto sensu*, sino que es un personaje ambivalente lleno de claroscuros, que también tiene su lado amable. Como hemos visto en numerosos malvados de series como *Breaking Bad* (Figüero Espadas & Martínez Lucena, 2015), *Hannibal*, *Dexter* (Crisóstomo, 2015) o *House of Cards* (Martínez Lucena & Cigüela, 2015), son muchos los recursos disponibles a la hora de favorecer la identificación del espectador con personajes no solo antiheroicos sino abiertamente criminales. No debiera obviarse un aspecto significativo en la idiosincrasia del comportamiento de Paul Spector. Se trata del hecho de que nuestro personaje maltrate y mate a un prototipo de mujer fuerte y emancipada, comportándose de manera amable y hasta protectora con aquellas desvalidas. Esto estaría dejando entrever no otra cosa que una ostensible frustración masculina ante el debilitamiento de su histórico dominio sobre la mujer. De ahí que, en este contexto, el castigo sea el destino fijado para las mujeres que persiguen suplantar el rol masculino, mientras que la cordialidad lo sea para aquellas otras que reproducen su sumisión.

En el caso de Paul Spector, podemos observar diversas estrategias de guion que nos muestran el lado humano del personaje:

- a) Es psicólogo terapeuta de parejas. Una de sus pacientes, Liz, acaba de perder a su hijo. Paul descubre que esta mujer está sufriendo malos tratos por parte de su marido, y trata de ayudarla. Para ello incurre en ciertos riesgos: su propio jefe le llama la atención por saltarse el protocolo e ir a ver a Liz Tyler cuando su marido no estaba presente, ya que este se ha quejado por ello (1x04); recibe amenazas de los amigos del marido, uno de los cuales le pone un cepo en el coche (1x05); y, al final de la segunda temporada, además, es golpeado por James Tyler y su banda (2x05) y Spector acaba recibiendo un disparo del marido enfurecido por la separación de su mujer (2x06). De este modo, se consigue que Paul se presente al espectador como víctima de alguien que presuntamente es peor que él, como alguien humano que es capaz de saltarse los protocolos y las burocracias del sistema de terapia en pos de la justicia y como alguien que lucha arriesgando la propia vida contra una de las lacras más demonizadas en la sociedad actual, a lo que las audiencias están especialmente sensibilizadas: los malos tratos a la mujer.
- b) Es un asesino sí, pero no indiscriminado. Cuando se da cuenta de que Sarah Kay, la mujer a la que ha asesinado, estaba embarazada, se pone en contacto con la familia de la víctima para expresar remordimiento y pedir perdón por el error, exponiéndose por ello a ser descubierto (1x04). Los niños parecen tener para él un valor: son criaturas inocentes y, como él mismo dice, tiene con ellos un instinto protector. A Rose Stagg no la mata directamente, sino que la deja morir lentamente, porque tiene familia (2x06). Lo que refleja que, alejándose de una posible manifestación de sadismo, se trata de asesinatos en los que se sobreañade una cierta dosis, lógicamente mal administrada como fruto de la *sociopatía*, de una más que matizable compasión. Se trata de alguien mínimamente capaz de conmoverse, de nuevo, con los débiles y desprotegidos.
- c) Es un padre de familia que cumple con sus funciones como tal. Lo vemos en numerosas ocasiones en escenas tiernas con sus dos hijos. Preparándoles el desayuno, acompañando a su hija al colegio, paseándola en *quad*, durmiendo a su hijo en brazos en un sofá (1x03), abrazando a su hija (2x02), etc. Además, su mujer está embarazada (1x05) y, pese a lo que le hace creer a su mujer, no le ha sido infiel. Incluso al final (2x06), cuando ya está detenido, pide ver a su hija Olivia a cambio de decirle a la policía dónde tiene escondida a Rose Stagg.
- d) Su pasado es escabroso. Paul Spector, se sugiere, no es totalmente responsable de las pulsiones asesinas que alberga. Sus rituales fetichistas con maniqués (1x03), su necesidad de guardar mechones de pelo de sus víctimas (p.e. 2x01), etc., parecen más bien estar relacionadas con su pasado de huérfano. Su madre lo abandonó y se suicidó (2x02) y él acabó internado en un centro regentado por el Padre Jensen, un sacerdote católico que abusaba de los chicos y que aparece en la teleserie, caracterizado como un depravado que, además, no se arrepiente en absoluto, al ser entrevistado en la cárcel por Jim Burns (2x05). Pese a que Paul Spector dice que de él no abusó (2x06) porque procuraba estar sucio siempre para que el cura no lo invitase a compartir saco cuando estaban de campamentos, con este rasgo del personaje se consigue victimizar al asesino debido a la gran alarma social que actualmente existe en torno a este tema de la pederastia, especialmente en el ámbito anglosajón donde ha habido bastantes escándalos de esta índole protagonizados por religiosos católicos.
- e) Paul tiene un físico atractivo, como se ve en la definición que la misma Stella Gibson hace de su retrato robot (“bonita cara” (1x05)), en la atracción que tiene por él Liz Tyler, la mujer maltratada (2x04), o la que tiene la misma canguro de apenas

dieciséis años que trabaja en su casa. Exhibe un cuerpo de deportista debido a su práctica constante del *running* y de las flexiones y los entrenamientos gimnásticos (1x04) a los que se somete por las noches, mientras su mujer cree que está trabajando en una línea de la esperanza y él planifica minuciosamente los asesinatos. Su buena condición física le permite colarse en las casas de sus víctimas sin demasiadas dificultades. Su apariencia tiende a generar, pues, sintonía en un público perteneciente a lo que ha llamado Lipovestky (1983) una sociedad narcisista, uno de cuyos ideales tiene mucho que ver con estar en forma y tener un cuerpo tan moldeado.

- f) Spector es alguien relativamente diestro en lo que hace. Planifica con detenimiento sus crímenes y construye escenas del crimen según coreografías milimétricamente estudiadas. Baña los cadáveres de sus víctimas tras haberlas estrangulado. Las peina, les pinta las uñas de un color especial, y las coloca en la cama en posturas que buscan el esteticismo (1x02), ya que él tiene cierta sensibilidad como se aprecia en las fotografías y los dibujos que él mismo realiza, en su lectura de *La Divina Comedia* (2x02) y del *Así habló Zaratustra* (1x04), en su cita de Camus (2x02), etc. Consigue, como es habitual en muchos psicópatas, mantener una doble vida sin ser descubierto por su familia, que lo considera un padre ejemplar. Se podría decir que es alguien eficaz, inteligente, capaz de conseguir aquello que se propone, alguien, por tanto, admirable, en una sociedad como la nuestra, donde se busca la propia autenticidad entendida como ideal de autorrealización más allá de cualquier norma (Taylor, 1991).

Añadidos a las mencionadas estrategias de guion, también juegan a favor de nuestra identificación con Paul Spector los llamados esquemas narrativos (Shafer&Raney, 2012: 1043), que son una representación mental compleja que incluye expectativas acerca de la estructura interna de cierto tipo de narración y del modo en que esta se desarrollará. De este modo, podemos sentir simpatía y vivir una experiencia de fidelidad hacia antihéroes de ficción, porque, según nuestro hábito como consumidores de ficciones posmodernas, estamos acostumbrados a asistir a finales en los que, de un modo u otro, la redención de dicho tipo de personajes se hace extrañamente posible. Así, el espectador no juzga a dichos personajes únicamente a través de lo que ya han hecho, sino que tiene en cuenta o anticipa el esquema narrativo de la redención ya presente en su experiencia como expectativa debido al repetido visionado de este tipo de historias.

Por lo tanto, Paul Spector, pese a ser un asesino en serie, se aparece ante los espectadores como un antihéroe, ambivalente, *borderline*, como alguien dotado en muchos sentidos, con buenos sentimientos, cuya problemática tendencia a matar tiene difícil solución, pues es víctima de una sociedad que no supo protegerlo cuando era niño. No hay duda de que es un psicópata. Muchas de sus conductas lo avalan (Hare, 1993): es mentiroso (2x03) y manipulador (2x05) como se ve con la canguro o con su mujer; es como un espejo, de modo que consigue que las mujeres emocionalmente frágiles como Liz o se sientan bien con él (2x04); le cuesta sentir emociones como el miedo frente al marido de Liz, quien se sorprende de ello cuando lo interroga la policía (2x04), como se puede apreciar cuando le apuntan con una pistola a la cabeza y él se entretiene en hacer bromas sobre la música que suena al teléfono (2x05); es un animal de sangre fría como se ve en el vídeo de Rose Stagg maniatada que él graba con el teléfono, mientras ella lo llama “monstruo” o “jodida aberración” (2x05). Y, pese a todo, no es un puro antagonista, porque en ocasiones *parece* que lucha por proteger a los débiles, a los que no saben protegerse por sus propios medios, a las mujeres maltratadas y a los niños, algo que, como hemos dicho, la comunidad no supo hacer con él.

*The Fall* es una serie con un subrepticio contenido moral. Si bien alejado, maticémoslo, del formato fílmico clásicamente moralizador. Primero, refleja unas tan acusadas como

cercanas transformaciones sociológicas incidentes precisamente en el ámbito de “lo moral”, y más específicamente en el ámbito de los códigos morales de donde se han ido fraguando unos nuevos roles de género. En este sentido, la serie sí encierra un contenido moral, dado que transparenta las modulaciones ocurridas recientemente en el orden de los códigos relativos a las “normas” y a las “costumbres” (lo que académicamente fuera acotado como acepción de “lo moral”) en la sociedad actual. Pero, como decíamos, lo lleva a cabo de manera subrepticia. Sin una previa consideración, de principio, acerca de “lo bueno” o “lo correcto”, sin un pronunciado aliento hacia una búsqueda de esta “bondad” o esta “corrección”, y sin tampoco un propósito de acicate a una reflexión ética en torno a ellas. Cuando advertimos, pues, que la serie no pretende presentar este contenido moral bajo un prisma moralizante, estamos obviamente aludiendo a la particular fisionomía clásica al uso del ejercicio moralizador. De manera que lo que insinuamos es que contraviene, de partida, un declarado decálogo apriorístico de principios morales a los cuales debiera luego ajustarse una virtuosa vida social. No pretende, explícitamente, reconducir “el ser” a un formulado “deber ser”. Aunque sí resulta evidente que la serie llevará a cabo todo un sinuoso rodeo, a través de un encadenamiento en las acciones de sus personajes, que concluirá, como luego veremos, en una, ahora implícita, dirección moralizante vinculada a las relaciones de género.

Segundo, refleja *grosso modo* un vaciamiento de las estructuras morales pautadas en una sociedad tradicional. *The Fall* deja traslucir la inevitable inconsistencia y transitoriedad de toda adscripción moral, como un subproducto de no más que una arbitraria opción personal, en paralelismo con un *Self* que se autoconcibe como construido de acuerdo a sus deseos individuales (Giddens, 1994). En el imaginario central del relato más tradicional encargado de apuntalar el orden social se presentaba una sobrevaloración de la norma por encima de los caprichosos dictados del deseo. Se correspondía con el código de un modelo social en el que era ambicionada, en términos de funcionalidad, una indudable coincidencia de “lo moral” y de “lo social”. Pero en el imaginario inducido por el relato mediático posmoderno –y especialmente en el de la ficción televisiva– se trocará esta consideración. El sempiterno conflicto entre deseo y norma es reconducido hacia un debilitamiento de la norma al servicio del deseo. Y esta ruptura del nexo entre “lo moral” y “lo social” allanará sobremanera el terreno para la aparición de personajes inconscientemente paradigmáticos. Spector es uno de ellos. En él “lo normal” y “lo anormal”, el “bien” y el “mal”, se aúnan y finalmente acaban confundiéndose en una compleja simbiosis. El debilitamiento del imaginario tradicional, y consiguientemente de la consistencia de unas estructuras morales referenciales, facilitará la irrupción en escena de personajes como Spector. Hijo fiel de su época, se mueve en una maleable indefinición, cuando no indiferencia, moral. Al menos en lo concerniente a una moral sustentada en máximas y supuestamente elevada por encima de las prerrogativas socialmente asignadas. En concordancia con las directrices por las que, en general, se autogobiernan los protagonistas del relato “moral” posmoderno, cohabitando una atmósfera presidida por la ausencia de un código moral absoluto y abandonados a la indigencia de una tan interiorizada como inevitable contingencia moral.

## 5. Stella Gibson: la mujer liberada

Una de las características de nuestra última modernidad es la liberación de la mujer, especialmente posibilitada por el reconocimiento de su igualdad en el plano legal y, progresivamente, en su desarrollo cultural, por la liberación sexual, por la normalización del divorcio, por el uso de los anticonceptivos y, últimamente, por la promoción activa y positiva de los nuevos derechos y la igualdad de género. Esta transformación, sin embargo, no se ha limitado al cambio hacia un nuevo rol femenino, sino que ha ocasionado transformaciones de la intimidad, la familia, el mercado laboral, etc. (Giddens, 1992).

Stella Gibson, la policía que protagoniza *The Fall*, es la encarnación paradigmática de una mujer emancipada que no se conforma con serlo, sino que constantemente se reivindica frente a una sociedad todavía demasiado machista, que la oprime por ser como es. Sus rasgos como personaje a este respecto resaltan especialmente en un entorno como el irlandés, que incluso inconscientemente asociamos a lo tradicional. A este respecto, es importante señalar un aspecto caracterizador de este último personaje. Para los católicos que anhelan el cese de la ocupación británica, ella, de nacionalidad inglesa, se desempeña como policía, y por tanto como representante de la ley, de un país que es percibido como opresor. En este sentido, el personaje de Stella Gibson simboliza la dominación inglesa perfilada a través de un género femenino, al modo de la figura de una hembra dominante en la que se proyecta la delegación de la Reina de Inglaterra en la colonia norirlandesa. En síntesis, los rasgos caracterizadores de Stella serían los siguientes:

- Es antropóloga, pero tiene más de una titulación universitaria, como ella misma le comenta a Danielle Ferrington, su asistente en la investigación (1x04). Demuestra tener amplios conocimientos psicológicos y criminológicos, así como muchas habilidades y competencias tanto en la dirección de personas como en el afrontamiento de situaciones con altos niveles de estrés. Es una profesional muy preparada. Fría cuando debe serlo (1x04) y empática cuando se precisa, con la hermana de una de las víctimas (2x01), con el policía que presencia el asesinato de un compañero (1x04 y 1x05), etc.
- Separa perfectamente la práctica del sexo de cualquier sentimiento amoroso, algo para lo que la decidida dedicación a su trabajo no le deja tiempo. Quizás por eso escoge a hombres o mujeres casados. Vemos esta clara instrumentalización de la práctica sexual en cómo seduce al Sargento Olson cuando se retira a su hotel: le pide a su asistente que se lo presente porque le resulta atractivo y a la primera de cambio simplemente le dice el hotel en el que está alojada y cuál es su habitación, tras lo cual se retira (1x02). Sólo tiene que esperar. Además, sabemos por comentarios ulteriores que tuvo otro encuentro sexual fortuito en el pasado, lo que ella llama "sweetnight", con su actual superior, Jim Burns (1x03). Quizás en su relación con el policía Tom Anderson, en el último episodio, se vislumbra la posibilidad de otro tipo de relación entre ellos (2x06).
- No se atiene a la heterosexualidad. Es bisexual, como apreciamos en la proposición que le hace a la Dra. Smith y que esta finalmente declina porque reconoce que su crianza y educación en Croydon no le permiten mantener ese tipo de relaciones (2x03).
- Teoriza sobre la superioridad de la mujer, que se ejemplifica en varios diálogos que mantiene con su jefe, Jim Burns o con su asistente, a quien le habla de la etnia matriarcal y matrilineal Mosuo (1x04), en la que las mujeres solo cohabitan puntualmente con los hombres para quedarse embarazadas. Pero no se limita a teorizar. Ella demuestra que es superior a la mayoría de los hombres que aparecen retratados en la teleserie, buena parte de ellos incapaces de resistirse a sus pulsiones sexuales, mientras que ella, una vez su superior le pide que evite en adelante el posible escándalo sexual debido a la nueva responsabilidad en la investigación, substituye el sexo por la piscina (2x02) y, cuando la Dra. Smith se niega a subir a su habitación, no intenta convencerla de lo contrario o forzarla, como sí lo intenta el jefe Burns con ella (2x03).
- Se erige en protectora de las mujeres oprimidas. Lo vemos en cómo trata a la superviviente Annie Browlie (2x01) o a olvidada hermana de Sarah Kay (2x01), en su preocupación por Rose Stagg (2x02). No necesita un hombre para que la defienda. Ella se basta por sí misma, como vemos en el momento en que su jefe la ataca, recibiendo un puñetazo en la nariz (2x03), o cuando es abordada por unos



pandilleros de barrio y no retrocede ante amenazas que amilanarían a cualquiera, sino que se enfrenta a ellos (2x01).

- Es conocedora de los convencionalismos sociales y de sus limitaciones, aunque en ocasiones los respeta por el bien de la investigación. Como cuando la prensa irlandesa se fija en su excesivo escote cuando informa sobre la operación MusicMan (1x03) y ella decide ponerse en adelante el uniforme para ese tipo de encuentros. Sin embargo, en su vida privada no le importa lo que opine la gente, como se evidencia en la conversación que mantiene con la Dra. Reed en el bar de su hotel. Una vez la ha besado en los labios para ahuyentar al pretendiente que intenta ligar con la doctora, le pregunta si le ha gustado y la forense contesta que sí, pero expresa su preocupación por el qué dirán diciendo que el abogado que la pretendía sabe quién es ella, pues le ha dicho su nombre, y, probablemente, también sepa quién es Stella, a lo que la policía contesta que a quién le importa eso.
- Es una mujer atractiva. Suele vestir con elegantes trajes chaqueta, faldas ajustadas y blusas de seda. Siempre peinada y pintada. Tiene un cuerpo atlético que trabaja en la piscina. El jefe Burns se lo dice claramente (1x04) en lo que podría ser considerada una fase del acoso sexual (Galán Fajardo, 2007) que posteriormente culmina: "¿Tienes idea del efecto que causas en los hombres? Hubiese dejado a mi mujer, a mis hijos, a cualquiera por ti."
- Soporta continuos reproches por ser como es y hacer lo que hace. El jefe Burns le reprocha que estaba en la cama con Olson, un hombre casado y con dos hijos, mientras asesinaban a Sarah Kay (1x03). Cuando es interrogada por MattEastwood acerca de la noche que pasó con Olson, justo antes de ser este asesinado, ella, harta de preguntas, le dice: "Eso es lo que realmente te preocupa, ¿no? El lío de una noche. Hombre folla a mujer. Sujeto: Hombre. Verbo: folla. Objeto: mujer. Eso está bien. Mujer folla a hombre. Mujer: sujeto. Hombre: objeto. Eso no es tan aceptable para ti, ¿no es así?" (1x03). Cuando es asaltada en su habitación del hotel por el Jefe Burns, tras librarse de él y curarle la nariz rota, este le pregunta por qué las mujeres tienen mayor fortaleza que los hombres y Stella le contesta que la razón es que la forma humana básica es la mujer, que la masculinidad es una especie de defecto de nacimiento, después de lo cual afirma: "Me miras del mismo modo que cuando miras una botella de güisqui: una mezcla de miedo e ira. No me gusta." (2x03).

Stella Gibson sería un ejemplo del habitual modelo femenino masculinizado de las teleseries (Tous Rovirosa, 2013), encarna a la mujer completamente emancipada, con una conducta sexual más parecida a la que tradicionalmente podía ser aceptada en un hombre. Este personaje se parece al de otras protagonistas de teleseries escandinavas como la Saga de *Bron/Broen* (2011-) o la Sarah Lund de *Forbrydelsen* (2007-2012), con sus respectivas adaptaciones americanas -*The Bridge* (2013-2014) y *The Killing* (2011-2014), así como al de protagonistas menos radicales en este sentido como las típicas heroínas de Shonda Rhimes (Everett, 2015), la Carrie Mathison de *Homeland*, la Elizabeth Jennings de *The Americans* o la Robin de la australiana *Top of the lake* (2013-). Algo que también encontraría cierto reflejo en los estereotipos de mujer estudiados en las teleseries españolas *primetime* entre 1999 y 2005 (Galán Fajardo, 2007).

Buena parte de las protagonistas citadas comparten con Stella Gibson su condición de antiheroínas en el sentido mencionado de rebeldes-víctimas, de personajes desencajados con respecto al entorno social que constantemente sufren los efectos negativos del sistema social y se rebelan contra él. En el caso de Stella Gibson, tanto en su condición de mujer liberada sexualmente hablando como en su condición de mujer con un alto nivel de dedicación a su trabajo, encuentra reiterada oposición en las convicciones de una sociedad especialmente tradicional como la irlandesa.

Si algún personaje sale, por lo menos aparentemente, vencedor en la serie, es, sin lugar a dudas, el personaje de Stella. En efecto, ella representa y conecta con un emergente imaginario social en torno a la mujer, en donde la ruptura con un rol más tradicional resulta la condición más idiosincrática que define su personalidad social. De este modo, este personaje consigue adecuarse perfectamente a una sintonía social en auge y fraguar una empatía en torno a su modo de ser. No obstante, Stella, en el esfuerzo de aspiración a la liberación del encorsetamiento en un antiguo rol, no dejará de incurrir en algunas de las estigmatizaciones que el movimiento de emancipación femenino recriminara a los varones. Así, curiosamente, nuestro personaje hallará una unidireccional y sesgada vía de autorrealización personal en la competitividad y triunfo en el interior de un hostil espacio laboral, atrincherándose psicológicamente, por lo demás, en el *ascetismo intramundano* que, según nos señalara Weber, penetra los valores cardinales del mundo del trabajo. Paradójicamente, la liberación de Stella pasa por una suplantación del rol habitualmente asignado al varón en el imaginario social tradicional. Por eso, su comportamiento no se presenta como una afirmación de lo femenino, sino como una metabolizada apropiación, con más sombras que luces, de lo masculino.

## 6. El choque de los dos antihéroes

A medida que avanza la trama de las primeras dos temporadas de *The Fall*, crece el nivel significativo del enfrentamiento entre Paul Spector y Stella Gibson. Lo que en un principio no era más que un juego de ratón y el gato entre un criminal y una policía atractivos e inteligentes, va transmutándose episodio tras episodio en una fricción entre dos personajes antihéroicos que no encajan en la sociedad, uno de los cuales se va vislumbrando como nocivo para la sociedad, mientras que la otra, con todas sus limitaciones, se muestra benéfica para la misma.

Desde el principio de la teleserie, como hemos explicado en el apartado anterior, Stella va recibiendo las presiones de la sociedad tradicional y machista. Pero además, el ambiente dibujado parece decantado, pues la mayor parte de los hombres retratados en la serie aparecen como frágiles moralmente hablando en lo que respecta al modo de tratar a sus mujeres o trato a sus mujeres y/o en lo que respecta a su ética o capacidad profesional. El Sargento Olson y Jim Burns son infieles a sus respectivas mujeres. Paul Spector le miente a su mujer, seduce a la chica Benedetto y no cumple con sus obligaciones laborales. Matt Eastwood se desmorona ante situaciones extremas y no sabe sobrellevarlas y gestionarlas como Stella. Al policía Glen Martin no le gusta tener a una mujer como superior y no es eficiente realizando su trabajo, como se ve cuando llega tarde a una reunión y le suena el móvil en mitad de la misma (1x03). El Sargento Olson y su compañero, Jim Burns y el político Morgan Monroe son corruptos en diferentes niveles y faltan a los compromisos debidos de sus respectivos trabajos. Aaron Monroe era infiel a su mujer, consume cocaína y tiene negocios turbios. James Tyler pega y maltrata a su mujer y a otras mujeres, además de dispararle a Paul Spector (2x06). Jim Burns se abalanza sobre Stella con la intención de abusar de ella e imponer su fuerza física de hombre (2x04), haciendo verdadero lo que le dice posteriormente Stella de que no hay tanta diferencia entre él y Spector (2x06).

Es en este escenario de género tan escorado y maniqueo es donde se van a ir sucediendo los encuentros entre nuestros dos antihéroes. La primera ocasión en que Paul Spector ve a Stella Gibson es cuando ella aparece por la televisión informando sobre el descubrimiento de que los tres asesinatos de mujeres están conectados y que parece haber un asesino en serie suelto (1x03). Su primer encuentro en vivo es en el pasillo de la comisaría (1x05), cuando él va voluntariamente a identificarse como uno de los que aparece en un vídeo que la policía ha puesto en televisión pidiendo colaboración ciudadana. Entre ellos se produce una mirada instantánea subrayada por la cámara lenta. En ese mismo capítulo final

de la primera temporada tiene lugar una conversación telefónica a iniciativa del anónimo asesino que pide que le pasen con Stella Gibson.

Paul : Tú y yo nos parecemos mucho.

Stella: Oh. No lo creo.

P: Ambos dirigidos por una voluntad de poder... Un deseo de controlarlo todo y a todos. Obsesivo, implacable. Viviendo y respirando relativismo moral. Lo único es que tú estás amarrada a las nociones convencionales de lo que está bien y lo que está mal. Y yo soy libre.

S: ¿Cómo eres libre? Tú eres esclavo de tus deseos. Tú no tienes ningún control. Tú eres débil, impotente. Piensas que eres una especie de artista, pero no lo eres.

P: El arte es una mentira. El arte le da al caos del mundo un orden que no existe.

S: ¿Es por eso que me llamas? ¿Para exponer una filosofía a medio cocinar? Estoy decepcionada.

P: Te he llamado para decirte adiós. Te he llamado para decir que se ha acabado.

[...]

S: ¿Piensas que te voy a dejar escapar? Intentas dignificar lo que haces, pero no es más que misoginia. Ancestral violencia masculina contra las mujeres. Por Fiona Gallagher, Alice Monroe, Sarah Kay, AnnieBrawley, yo no te dejaré. Estás jodido. Te precipitaste con Annie. No te preparaste adecuadamente. No hiciste el trabajo de campo. Y no la mataste. Estás jodido y vamos a por ti.

P: Si vas por mí, aquí me tienes. No tienes ni idea de quién soy y nunca lo sabrás.

S: Sé que tu nombre es Peter, o por lo menos te llamaste a ti mismo Peter en alguna ocasión. Sé que estudiaste literatura en Queen's o posiblemente en Stranmillis.

P: Error.

S: Creo que tienes por lo menos una hija. ¿Qué edad debe tener ahora? ¿Siete u ocho? ¿Quiere a su padre? ¿Le admira? ¿Piensa que es lo más importante en el mundo? ¿Sueña con él? ¿Qué va a pasar cuando descubra quién eres realmente, lo que realmente haces? Eso la destruirá. La matará.

En este diálogo observamos un primer duelo entre ambos del que sale victoriosa Stella, aunque Peter no haya todavía caído en sus manos. Paul habla de que son iguales en un cierto sentido. Aunque Stella señala su diferencia haciendo hincapié en el mal que ella considera fundamental en él, su “ancestral violencia masculina contra las mujeres”.

En el capítulo 2x03 vuelven a encontrarse fortuitamente. Stella está en un lugar donde se ha encontrado la carcasa del teléfono de Rose Staggy y Paul Spector sube por esa carretera con un coche robado, pero le da tiempo de dar la vuelta mientras Stella consigue apuntar la matrícula falsa.

En ese mismo capítulo observamos cómo Spector lleva un recorte de periódico con una foto de Stella en el bolsillo y también asistimos a la entrada de Spector en la habitación de esta y a la vulneración de su intimidad leyendo y fotografiando su diario privado, algo que suele hacer Spector con sus víctimas antes de matarlas, de modo que en la serie el diario de las mujeres pasa a simbolizar su intimidad, siempre sometida a un intento de intromisión y/o agresión por parte del misógino que es Spector. Después de esta visita secreta a su habitación, Spector no solo le cambia el salvapantallas del ordenador a Stella por un cuadro de un demonio sobre una mujer tumbada, sino que le deja una nota en el diario, levantando acta de esta vulneración y con intención clara de intimidarla. El mensaje es el siguiente: “Oh, Stella, qué revelador, qué aclarador. Está todo en estas páginas. Dulce pequeña Stella echando de menos a su padre, perdida y sola. Sexy Stella, expresando sus más profundos y oscuros deseos. Insolente Stella, enfadada y malentendida, atacando el mundo de los hombres. Oh, Stella Gibson, qué bien que te conozco ahora” (2x03).

Más adelante, el capítulo final de la segunda temporada (2x06), una vez detienen a Paul Spector y le interrogan sucesivamente distintos policías, él siempre espera y busca la relación directa con Stella, hasta que finalmente consigue entrevistarse con ella

personalmente y confiesa. Parece que Stella ha vencido, pero no se queda ahí sino que continua para salvar a Rose Stagg hasta que negociando con Spector consigue identificar el lugar donde esta se encuentra y salvarla poco antes de que esta muera de sed.

## 7. Conclusiones

Finalmente, la lucha de antihéroes la gana Stella. La mujer emancipada se impone al psicópata con el que el espectador había empatizado en un principio y del que, a medida que va avanzando la trama, se va alejando afectivamente, hasta el último episodio en el que el público puede asentir cuando Stella afirma sobre Spector ante Tom Anderson: “Le desprecio con cada fibra de mi ser” (2x06), después de explicarle una historia en la que se dice que todos los hombres temen el ridículo ante las mujeres, mientras lo que temen las mujeres de los hombres es ser asesinadas.

En ese punto, Paul Spector ya se ha convertido para todos en el maltratador por antonomasia, aunque, en el escenario de maldad masculina generalizada –prácticamente con la única excepción de Tom Anderson entre los personajes más representativos del drama–, se corre el peligro estigmatizar a todos los hombres al alimón de la afirmación de la propia Stella Gibson: “La forma humana básica es la feminidad. La masculinidad es un defecto de nacimiento” (2x03). Así pues, se puede apreciar que la trama de *The Fall* es una modulación narrativa y dramática de lo que en el derecho se ha llamado discriminación positiva. Esto es, ante una situación social de desigualdad de género, se optaría por una solución que en otra circunstancia sería injusta, la de discriminar a los hombres por el hecho de ser hombres con respecto a las mujeres. En otras palabras, en la historia que se nos cuenta en esta teleserie percibimos un claro decantamiento de la balanza valorativa de género a favor de las mujeres, a favor de Stella Gibson, esa antiheroína consciente de los peligros de la normalidad social con respecto a la opresión de las mujeres. Y esta escora quedaría justificada por el ánimo de compensación de la desigualdad presente en nuestra sociedad en el sentido opuesto. De este modo, se estaría vulnerando el principio de igualdad no solo en el ámbito legal sino también en el narrativo con el fin de conseguir la igualdad de género y favorecer la posibilidad de liberación de la mujer.

El personaje de Stella encarna la exaltación de una “diferencia” (la femenina) que, sin embargo, quedará fatalmente subsumida en la “identidad” (lo masculino “universalizado”) de la que pretendía desasirse. Ella encaja en lo que, en el contexto de la teoría feminista, se ha denominado como *Feminismo de la diferencia*. De antemano, este *Feminismo* aupará una identidad femenina en virtud de una esencia primigenia de un “ser mujer”, desligada de un encasillado discurso referencial a un sobreimpuesto modelo masculino (Irigaray, 2009). Tal como señala paradigmáticamente Victoria Sendón de León (2000), no se alcanzaría una auténtica superación de la discriminación femenina si la emancipación jurídico-política no se viese respaldada por un reconocimiento de la “diferencia” propiamente femenina. Lo que pasa, ineluctablemente, por un cuestionamiento del modelo arquetípico-cultural sostenedor de la dominación masculina.

Stella reivindicará, con su conflictiva ambivalencia actitudinal, valores y rasgos culturales connaturalmente femeninos, distanciados de una “construcción social” del género, tales como la irracionalidad, el cuerpo, la naturaleza, la subjetividad o la experiencia. No obstante, nuestra personaje, arrastrada por un ansia excesiva de autoafirmación de su singularidad femenina, derivará en una rígida negación de lo masculino. Ella fracasará evidentemente (y lo sabe) en esta tentativa de autoafirmación. En la medida en que una autoafirmación de la “diferencia” en una sociedad gobernada bajo categorías patriarcales –basadas en una “diferencia” masculina– está condenada de antemano a ser reabsorbida en éstas, o sea a ser subsumida en la “identidad”. Una “identidad” forjada, se ha reiterado con insistencia, sobre la hostilidad, la competitividad o

el éxito, que Stella metabolizará y finalmente reproducirá. De acuerdo a los postulados de Sendón de León (2000), ante la impotencia estructural para instaurar un “orden simbólico” femenino, alternativo al patriarcal, la “diferencia” femenina se deja atrapar y constreñir en el haz relacional de poder masculino. De ahí que Stella se vea abocada a reproducir el “orden simbólico” de poder característicamente masculino. El *Feminismo de la diferencia* había reprochado clásicamente al de *la igualdad* que de la igualdad jurídico-política no se deriva una auténtica igualdad sustantiva. Stella adopta el camino inverso, pretendiendo infructuosamente hacer valer una “diferencia sustantiva” en el seno de un marco jurídico-político patriarcal. Aquí se encuentra el quid de su fracaso.

En este sentido, lo fallido de la serie radica en su previsibilidad. La dramatización en clave posmoderna de un conflicto de género, escenografiada a través de la pugna entre un imaginario de afirmación de la singularidad masculina y otro de la femenina, entre Paul Spector y Stella Gibson, encuentra la resolución finalmente presumible. En la medida en que esta resolución encuentra un ajustado acomodo con la dirección de un imaginario social con visos de hegemonía que crecientemente es adoptado a modo de acuerdo colectivo. En efecto, siendo ambos personajes antiheroicos, y en su fuero interno secretamente *anómicos*, ansían una afirmación de su individualidad muy a tono con un decorado psico-político posmoderno. En este contexto, al vencer la singularidad de Stella Gibson sobre la de Paul Spector, el final confirma una concesión a las expectativas de partida del espectador. Indudablemente, otorga crédito y presta legitimidad a lo que consensualmente deseaba ser acreditado y legitimado. En efecto, *The Fall* exhibe un triunfo final de “lo femenino” sobre “lo masculino”. Así, pudiera resultar superficialmente condescendiente a la hora de colmar unas previsibles expectativas, aunque circunscritas al espacio cinematográfico, en torno a la acuciante temática actual en torno a las relaciones de género. Pero, sin embargo, no extenderá esta condescendencia a la comprensión de la vulneración en lo que atañe a la discriminación “real” en las relaciones de género. Nos impide aclarar el fracaso de fondo en el proyecto de autoafirmación de Stella junto con sus causas desencadenantes –y por ende de la frustración de una particular consideración de la emancipación femenina–, escondidos ambos tras su pírrica victoria, a saber: la inviabilidad de una autoafirmación de la “diferencia” femenina en un dominante “orden simbólico” masculino, así como la inevitable subsunción final de esta “diferencia” bajo los cánones de la “identidad” masculina que se ansiaba subvertir. Presentando esto de una forma paradigmática, *The Fall* allana indirectamente el terreno para el refrendo de un ideario de liberación femenina cercenado a un marco exclusivamente jurídico-político; el contenido, sin más, a un acceso, tan equitativo como paradójicamente restrictivo, a los derechos y a la participación en la vida pública (así como la protección de un goce concomitante en la esfera íntima) que sólo el éxito laboral de Stella puede garantizar. De manera que, en última instancia, la serie reafirmará y ensalzará, por encima de cualquier otra variable referencial, los parámetros de una identidad femenina emancipada como indisociablemente imbricados a la conquista de status laboral.

## Referencias

- Balandier, G. (1994). *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*. Barcelona: Paidós.
- Balandier, G. (1996). *El desorden*. Barcelona: Gedisa.
- Baudrillard, J. (2001). *La transparencia del mal*. Barcelona: Anagrama.

- Carretero, A.E. (2006). La persistencia del mito y de lo imaginario en la cultura contemporánea. *Política y sociedad* 43(2), 107-126.
- Carretero, A.E. (2010). Para una tipología de las «representaciones sociales». Una lectura de sus implicaciones epistemológicas. *Empiria. Revista de Metodología de Ciencias Sociales* 20, 87-108.
- Castoriadis, C. (1989). *La institución imaginaria de la sociedad*. Barcelona: Tusquêts, vol. 2.
- Cigüela, J. & Martínez Lucena, J. (2014). El imaginario social de la democracia en *Black Mirror*. *Revista Latina de Sociología* 4, 90-109.
- Crisóstomo, R. (2015). Walking the Wild Side. Mecanismos de seducción del horror y lo siniestro en Dexter y Hannibal. In A. Hermida & V. Hernández-Santalaolla (Coord.), *Asesinos en serie(s). Representación del serial killer en la ficción televisiva contemporánea* (pp. 103-118). Madrid: Síntesis.
- DeFino, D.J. (2013). *The HBO Effect*. New York: Bloomsbury.
- Everett, A. (2015). Scandalicious. *Scandal*, Social Media, and Shonda Rhimes' Auteurist Juggernaut. *The Black Scholar: Journal of Black Studies and Research* 45(1), 34-43.
- Figuro Espadas, J. & Martínez Lucena, J. (2015). “To all law enforcement entities, this is not an admission of guilt”: antiheroísmo y redención en *Breaking Bad*. *Comunicación y hombre* 11, 69-81.
- Galán Fajardo, E. (2007). Construcción de género y ficción televisiva en España. *Comunicar* 28, 229-236.
- Giddens, A. (1992). *The Transformation of Intimacy. Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Giddens, A. (1994). *Modernidad e identidad del yo*. Barcelona: Península.
- Goffman, E. (1993). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Hare, R. (1993). *Without Conscience: The Disturbing World of the Psychopaths Among Us*. New York: Guilford Press.
- Imbert, G. (2008). *El transformismo televisivo. Postelevisión e imaginarios sociales*. Madrid: Cátedra.
- Imbert, G. (2010). *La sociedad informe. Posmodernidad, ambivalencia y juego con los límites*. Barcelona: Icaria.
- Irigaray, L. (2009). *Ese sexo que no es uno*. Madrid: Akal.
- Jenkins, H. (2008). *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press.
- Lipovetsky, G. (1983). *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*. Paris: Gallimard.
- Martínez Lucena, J. & Barraycoa, J. (2012). El zombi y el totalitarismo: de Hannah Arendt a la teoría de los imaginarios. *Imagonautas. Revista interdisciplinaria sobre imaginarios sociales* 2(2), 97-118.
- Martínez Lucena, J. (2013). Infectados: el imaginario de lo humano en *The Walking Dead*. *Comunicación y hombre* 9, 114-127.
- Martínez Lucena, J. & Cigüela, J. (2014). Pensamiento pop en *Black Mirror*. El monstruo y su linchamiento. *Doxa Comunicación* 19, 85-107.
- Martínez Lucena, J. & Cigüela, J. (2015). Entre el psicópata y el político en *House of Cards*. In Anna Tous (Ed.) *La política en las series de televisión. Entre el cinismo y la utopía* (pp. 21-36). Barcelona: Editorial UOC.
- Pintos, J.L. (1995). *Los Imaginarios Sociales. La nueva construcción de la realidad social*. Santander: Sal Terrae.
- Sendón de León, V. ¿Qué es el feminismo de la diferencia? (una visión muy personal). In *Mujeres en Red*. Retrieved from: [http://www.nodo50.org/mujeresred/victoria\\_sendon-feminismo\\_de\\_la\\_diferencia.html](http://www.nodo50.org/mujeresred/victoria_sendon-feminismo_de_la_diferencia.html)
- Sepinwall, A. (2013). *The Revolution Was Televised*. New York: Simon & Schuster.

- Scolari, C. (2013). *Narrativas transmedia. Cuando todos los medios cuentan*. Barcelona: Deusto.
- Shafer, D.M., Raney, A.A. (2012). Exploring How We Enjoy Antihero Narratives. *Journal of Communication* 62, 1028-1046.
- Smith, M. (1995). *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford: Clarendon Press.
- Taylor, C. (1991). *The Malaise of Modernity*. Toronto: House of Anansi Press.
- Tous Rovirosa, A. (2013). *Mites en sèrie. Els temes clau de la televisió*. Barcelona: Trípod.